



La historia contada en *Isolina* va más o menos así: hay un personaje, Sigifredo, un auténtico indolente que nos cuenta los acontecimientos de su vida desde la infancia hasta las últimas consecuencias. Es un recurso manido, bueno, muy utilizado, pero está bien, de buena fe nos adentramos en su historia. De pronto puede resultar interesante. Año tras año, aunque no en cronología exacta, vamos recorriendo de su fría mano distintos parajes de la vida y de la geografía colombiana. Es allí donde empieza a aparecer este “de todo” del que he estado hablando en estas pocas páginas: escenas rurales con su vida típica (de milagro no encontramos la mulera, tan de moda en estos días), borrachines, tíos raros, abuelas desalmadas o buenas (ya no recuerdo), maestras de pueblo, camioneros y un sinfín de imaginería característica de las poblaciones de la cordillera antioqueña. “Vale. Si la antioqueñidad está de moda, ¿por qué no saber un poco más de ella?”. Hasta ahí parece una novela como cualquier otra, no tan mala, no tan buena, de esas que uno podría leer entre siesta y siesta en vacaciones. Seguimos a Sigifredo. De pronto, el autor decide hacer un experimento: nos presenta todo un apartado en el que, como Joyce, omite cualquier puntuación. “Ah, que bien. Parece que la nueva narrativa paisa no desconoce a los mayores de la literatura y se arriesga a escribir a su manera... Bueno, si la poesía de la Capital de la Montaña ha sido profundamente surrealista, ¿por qué su novelística no podría ser joyceana?”. Pero no. Pasado este capítulo, volvemos a la escritura convencional. “Si así lo

quiere el autor, entonces ni modo. Respetémoslo”. Y siguen veinte o treinta páginas donde Sigifredo, ahora sí envalentonado, nos empieza a contar de todo lo habido y por haber: atracos en la costa en la ruta Maicao-Barranquilla, peleas callejeras de tipos borrachos, heridas a mansalva, accidentes de tránsito por curvadas carreteras, niñas prostitutas, viejas prostitutas, fiestas al amanecer, violaciones masivas y particulares, policías corruptos, parientes gay que mueren de sida, amenaza de contagio en víctima inocente, señoras que les rezan a supuestos santos para que les hagan mal a otros y ya no recuerdo cuántas cosas más. Cuando uno cree que ya Sigifredo va a descansar o nos va a dejar descansar a nosotros (que la novela se va a acabar), pum, aparece el amor... Y, bueno, descansamos... Por fin algo bonito, por fin algo menos atropellado, por fin, por fin, por fin (si Sigifredo se casa y forma una familia, tal vez deje de agobiarnos con sus desgracias fantaseadas o reales). Pero no. El supuesto amor, que sólo al final pasa de lo telefónico a lo real, también tiene su faceta sorpresiva y desagradable. La tipa de la que Sigifredo se enamora resulta siendo un tipo. Y no es que esto me escandalice. Para nada. Lo que pasa es que a la altura en que llega y como llega uno ya está cansado de tanto, tanto y tanto. Para rematar, a la Víctor/Victoria de Herrera la matan los sicarios al salir de un bar donde está teniendo la primera cita con nuestro insulso personaje (para alivio del lector parecía que lo estaba convenciendo de vivir el otro amor... ¡Por fin Sigifredo va a ser feliz!)... Cuando aparece este ingrediente más, uno no sabe si reír o ponerse a llorar (claro, lo primero sería lo más sano)... Y cuando ya uno está a punto de hacer lo uno o lo otro, se da cuenta de que todo no era más que una fantasía de Sigifredo, a quien, como el autor, pareciera fascinarle jugar con los demás en sus tiempos de ociosidad. En fin... Uno cierra las páginas sin mucho que decir pero seguro de que el sensacionalismo y la literatura no son dos cosas que compaginen bien.

Como no todo es malo en este mundo (si así lo fuera se autodestruiría), hay algo que antes de finalizar me gustaría recalcar: César Herrera es buena pluma. Tiene un estilo fluido, suelto, a ratos excelente, que hace que uno más o menos le perdone su precaria imaginación. A Dios lo que es de Dios y a César lo que es de César. Sin embargo, me gustaría darle un consejo no pedido: que utilice su talento con más consideración por sus lectores y que la próxima vez se enfoque en pocas cosas. Del atiborramiento en la literatura, tal vez diría el Buda Sakya-muni hoy, no queda sino la más árida ignorancia.

MIRIAM COTES BENÍTEZ

* Ésta; es decir, *Isolina*, de César Herrera; *Las mujeres de la muerte* de Gustavo Álvarez Gardeazábal y *Mi vestido verde esmeralda* de Alister Ramírez Márquez.

La invitación a un fantasma

La celda sumergida

Julio Paredes

Alfaguara, Bogotá, 2003. 195 págs.

En el último relato de *Asuntos familiares*, un arquitecto colombiano se prepara para pasar una temporada en Nueva York, en compañía de su pareja. Es una relación imperfecta (el eufemismo aplicable a todas las relaciones de Julio Paredes), porque Jimena, su pareja, fue antes pareja de Bernardo, el hermano muerto. El cuento funciona —y se define a sí mismo— como una especie de fantasmagoría. Leemos: “Esa noche, como ninguna otra antes, asistiríamos a la convocatoria definitiva no sólo del fantasma errante de Bernardo sino del que había nacido entre Jimena y yo y que, semejante a un hijo sin rostro, pondría en funcionamiento algún engaño mágico y desmesurado”. En cierto momento, el narrador había fantaseado con la

idea de “levantar la casa con la que todo habitante había soñado alguna vez. Una casa para no salir nunca”. Es para escapar de esas presiones que este hombre —abúlico, vacilante, casi pusilánime— huye a Nueva York. Pero al cerrarse el cuento, cualquier esperanza de redención se diluye. Es, nos damos cuenta, una cuestión de identidad perdida. El narrador comprende que no logrará distinguir sus propias facciones de las facciones de su hermano, ni encontrar su rostro sin “la contaminación de un reflejo suplente, de un fantasma consanguíneo”. El fracaso de su empresa emocional es completo. El cuento se llama, por supuesto, *Invitación a un fantasma*.



Pues bien: la primera novela de Julio Paredes, *La celda sumergida*, es una nueva (y terca, y extensa) invitación a un fantasma, o quizás a varios. Como en el cuento, el narrador es arquitecto; como en el cuento, hay una Jimena; como en el cuento, hay una Cecilia. Pero los nombres son genéricos en Julio Paredes. Jimena, que en el cuento tocaba la viola, en la novela es también arquitecta; Cecilia, que en el cuento era la madre de Jimena, en la novela toca música para cuerdas. Estas metamorfosis de escritorio no tienen ninguna importancia: las reglas de la novela son nuevas, y el cuento habrá de ser recordado como una variación, no como un prólogo, del nuevo libro. Así es: lo primero que se constata al abrir *La celda sumergida* es la variación: la variación de los ritmos, de los párrafos, y, sobre todo, la variación de la voz (como si el narrador del cuento hubiera sido

un adolescente en plenas complicaciones vocales). La nueva voz se ha ampliado, se han ampliado sus periodos; en el nabokoviano calcetín de la frase, ahora cabe mucho más que antes. Paredes ha leído a Sebald (no se trata de un descubrimiento: ahí está el epígrafe de *Austerlitz*, otra novela de arquitectos), y las frases de *La celda sumergida* han recibido del gran alemán la extensión que necesitan para admitir las quejas, las dudas, las inconsistencias, las reflexiones y las reflexiones sobre las reflexiones de este narrador. En esta novela no hay un solo diálogo directo: el narrador refiere lo que los demás hablan, y aprovecha de paso para reflexionar sobre lo que los demás hablan. Digámoslo de una vez: nos encontramos ante el narrador más reflexivo de la literatura colombiana reciente. José Alejandro piensa tanto, y piensa tanto sobre lo que piensa, que a su lado el Virgilio de Hermann Broch parece un personaje de Hemingway.

Por supuesto, una de las razones para ello está en la condición onírica de la novela. El estilo, ese estilo lento y cansino, le sirve a Paredes para echar un velo entre el mundo real y la mirada de su narrador. De los seis epígrafes que abren los capítulos, cuatro hacen referencia al sueño; la ilusión de despertar, de ver el mundo tal cual es, no parece demasiado probable en el caso del pobre José Alejandro. Es un hombre curiosamente dado a lo abstracto, lo cual es por lo menos raro tratándose de un arquitecto. En la primera página hay un solo objeto palpable: unos binóculos. Por lo demás, encontramos “un número incontable de figuras” cuya secuencia forma “el rompecabezas de un sueño”. Los compañeros de trabajo del narrador son “personajes de accesorio y sin ninguna redondez”, y la fuerza de una estatua emana de su “guiño inmóvil, como el testimonio enigmático de una estampa votiva”. Los adjetivos de José Alejandro son abstractos; también lo son sus símiles. En su mundo hay pocos objetos visibles y vívidos, pocos objetos tangibles y casi ningún olor. No es un mundo

sensorial: es —por decirlo de alguna forma— un mundo de conceptos, “inverso y brumoso como el estanque de un axolotl”. En él, las cosas son sombras, las personas son fantasmas. ¿El padre? “En Nueva York, su fantasma me había asaltado varias veces”. ¿La madre? “Yo la percibía como un espíritu relativamente invisible”. ¿Colombia? El narrador espera ver en la prensa las noticias sobre “la última población fantasma”. Cualquiera reconoce el problema en que se ha metido un arquitecto, ese gran materialista, cuando su mundo se vuelve irreal, vago, nebuloso. “Cuenta un sueño, pierde un lector”, era la amenaza de Henry James. Paredes, terco o simplemente temerario, ha escrito una novela que parece toda ella un sueño, por lo menos en sentido figurado, y que termina en un sueño de tres páginas, y esto en sentido bastante literal. ¿Quién le teme a Henry James?



Pasado el momento de aclimatación onírica, entramos en la anécdota de la novela. José Alejandro regresa de Nueva York, donde su relación con Cecilia ha fracasado, y se instala en la casa de su familia —que a estas horas es la casa de su madre, pues su padre ha muerto—; tras reanudar una precaria relación con Jimena, las cosas empiezan a ir mejor; y su síntoma, su único síntoma, es el encargo que le hace un hombre acomodado: quiere construir una habitación subterránea para su hija de dieciocho años. El proyecto parece ser el coagulante

que José Alejandro siempre había esperado. En Nueva York había trazado “algo parecido a los espejismos futuristas”, pero sin éxito (lo cual no nos sorprende: el dios de los futuristas era la velocidad, y José Alejandro es un tipo lento y moroso donde los haya), y había tenido la idea —igual que el narrador del cuento— de “una especie de atalaya a donde se podía entrar pero que no ofrecería salidas a quien quisiera habitarla”. La habitación de la niña se convierte en la forma de dar cuerpo a esa fantasía: “una jaula al revés”, dice José Alejandro, “un lugar pensado para que quien entrara no deseara salir”. Entre la atalaya y la jaula han pasado más de cien páginas, y el narrador apenas si ha avanzado en sus propósitos. Comenzamos a temer que el proyecto mismo lo haya paralizado; comenzamos a temer que su voluntad sea tan indecisa como sus frases. Éste es un narrador demasiado dado a los adverbios, y los adverbios, ya se sabe, son las palabras favoritas de los indecisos. En una sola página, José Alejandro ve el mundo “parcialmente”, consigue “únicamente” un resultado arquitectónico, se aleja de una juventud “relativamente favorecida”, se cae “prematuramente del mundo”. El narrador de *La celda sumergida* es El Hombre sin Voluntad; su mundo, pensamos, es la verdadera celda sumergida.

Paredes ha escrito una novela densa y exigente, pero, sobre todo, ha escrito una novela voluntariosa. *La celda sumergida* sabe lo que quiere lograr, y no está dispuesta a poner cebos fáciles para el intérprete ni a hacer concesiones al lector. En la redacción, Paredes ha decidido prescindir de todo clímax posible, y el final de la novela no es el lugar en que el narrador termina su historia: es el lugar en que el narrador se calla. Y como no estamos ante un escritor inocente, basta hojear hacia atrás para toparnos con la previsión de esa circunstancia.

Embaucado por la presunción de trabajar finalmente bajo un ejemplo de exactitud, por el fatal y

candoroso palpito de que lo más importante de una obra era el desenlace, en que todo se encaminaba sin tropiezos hacia un único final previsible, hacia la culminación de una estructura que se sostendría para siempre en pie, no pude presentir que al interior se afianzaba una avería y que las piezas del maravilloso engranaje empezaban a desgastarse. ¿Acaso no dudé en un momento anterior que me movía por una trama sin un remate verosímil, con baches que dejaban al descubierto un guion deficiente?

La mejor ficción moderna tiende a ser metaliteraria aun a pesar de sí misma; es decir, tiende a contener el comentario sobre sus propios procedimientos. En Julio Paredes, además, no es infrecuente que un comentario sobre arquitectura sea al mismo tiempo una poética de la novela y una exploración de la condición humana. En *La celda sumergida*, por lo pronto, la arquitectura y la poética salen mejor paradas que la humanidad.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

La esquizofrenia del punto de vista

La Rambla paralela

Fernando Vallejo

Alfaguara, Madrid, 2003, 190 págs.

A menos que nos esté mintiendo (y no hay razones para creer lo contrario: cada coma, cada punto y aparte de Vallejo es una magnífica impostura), el autor de *La Virgen de los sicarios* y de *El desbarrancadero* no escribirá más novelas después de *La Rambla paralela*. La confesión ocurrió así:

Y aquí me tienen esta noche presentando el último, el ultimísimo, el non plus ultra, el que dijo bas-

ta, me morí. Y sí, me morí en mi ley, en primera persona como viví y escribí, despreciando al novelista omnisciente, ese pobre diablo con ínfulas de Dios Padre Todopoderoso, de sabelotodo. ¿Cómo va a poder un pobre hijo de vecino contarnos los pensamientos ajenos como si tuviera un lector de pensamientos, repetir diálogos enteros como si los hubiera grabado con grabadora y describir lo que hicieron los amantes en la cama como si los hubiera visto con rayos x, o como la Inquisición por un huequito? No se puede, nadie puede, no me vengan a mí con cuentos.



La escena ocurre en Guadalajara; la escena ocurre, a pesar de lo que pueda parecer, en la vida real. Estas líneas son parte de una presentación pública, pero uno se da cuenta sin demora de que podrían pertenecer a la novela. Más aún: uno se da cuenta de que escribir la crítica del libro es rellenar los espacios entre las líneas pronunciadas. “Basta, me morí” es una declaración literal, pero también literaria: es literal porque *La Rambla paralela* comienza —y continúa, y termina— con la muerte del narrador que tanto despotricó contra la vida en sus últimas cuatrocientas páginas (hay que decir que cada novela de Vallejo termina donde empieza la siguiente); y es literaria porque la muerte del narrador nos llega acompañada de cierta satisfacción culpable, como cuando ha muerto un amigo muy enfermo, y en el fondo nos alegramos. En la última narrativa de Vallejo hay pocas cosas evidentes, pero una de ellas es que *La Rambla paralela* lleva su propio método a su agotamiento. Esta manera de hacer novelas ha llegado a